

コミュニティダンスの基本概念を探る

－鶴見俊輔の限界芸術論をもとに－

木野彩子*

Research for basic concept of community dance.
-Based on Shunsuke Tsurumi's Marginal art theory.

KINO Saiko*

キーワード：コミュニティダンス，限界芸術

Key Words: community dance, Marginal art

1. はじめに

1.1 研究の背景と目的

木野（2016, 2017）においてコミュニティダンスの現状と歴史的背景を概観したことで、日英におけるコミュニティダンスの異同が明らかになった。特に木野（2017）からは、日本の祭にはヨーロッパのカーニバルが失ってしまった「カオス」が多分に含まれており、それが日本のコミュニティダンスのプロモーションを考える上で、大きなヒントになりうるのではないかと考えられた。

ところで、鶴見（1999＝1967）は柳田を例としてあげながら、民衆から生まれる芸術の形態として限界芸術という概念をあげている。この鶴見の論文をもとに現代的な、いわば行政主導となっているコミュニティダンスのプロモーション概念を再検討してみたい。鼻歌や替え歌のような些細なものが既に芸術といえるのではないかという鶴見の思想もまた一つの既存の価値の顛倒であろう。そしておそらくすべての民衆が多少なりともゆとりを持つことができるようになった現代社会では、これからもこのような限界芸術のジャンルが発展していく余地は大いにあるだろうと考えられる。生活に根ざし、生活の中にある芸術。すべての人によるすべての人のための芸術。その歴史的背景から日本ゆえの今日的な「限界芸術」として、コミュニティダンスが成り立ちうる可能性やそれに基づくプロモーションのあり方について考察してみたい。

1.2 「限界芸術」に関する先行研究

限界芸術とは、鶴見が1956年に長谷川幸延らとの座談で用いた概念である。『限界芸術論』（鶴見，1999）はちくま学芸文庫など書籍のタイトルになっているが、その中で限界芸術について言及している論考は1960年『講座・現代芸術』の第1巻『芸術とは何か』に発表された『芸術の発展』（鶴見，1999，pp9-88）のみである。そのため、本論文では『芸術の発展』（鶴見，1999，pp9-88）及び鶴見本人による解説（鶴見，1999，pp455-459）、講演における彼の言説（のちに『現代デザイン講座4 デザインの領域』内に『限界芸術論再説』というタイトルで所収された）をもとに限界芸術の概念を見出し、それを援用することでコミュニティダンスの概念を考察することにする。

*鳥取大学地域学部地域学科国際地域文化コース，芸術文化センター

この論は高度経済成長の時代に書かれたものであるが、その後既に半世紀が経過し、社会と芸術の関係性は大きく変容した。三木（2012）や吉田（2012）はインターネットが広がる現代の限界芸術という視点で論じている。三木（2012）はアーサーダントの「なんでもあり anything goes」という言葉を引いて「何もかもが芸術で、誰もが芸術家だ」ということばに新鮮な驚きはないという。しかし、それでもなお制度によって外側から条件付けられる芸術ではなく、生きる営みの中で内発的に熟成される芸術のありようを探る必要があるとしている。

鶴見の扱う題材は祭から歌謡曲、鼻歌まで幅が広く、音楽、美術等それぞれの分野で援用されている。福住（2008）は現代美術の視点に応用し、“アマチュア魂”という言葉でプロアマそれぞれの立場から、批判的に実践していく必要性を説いている。また、舞台芸術という点で小暮（2007）は、劇場がアウトリーチを行う根拠としてアートマネジメントの側面からこの概念を援用している。小暮（2007）は加藤種男（当時アサヒビール環境文化推進部、現アサヒビール芸術文化財団事務局長）が同社の主催する音楽講座において限界芸術の効用について触れていたこと、及び同氏の研修を「この芸術論を「市場との関係」すなわち市場性と公共性の関係論に結び付け（文化経済学的考察）、そこから「社会的公的投資（メセナ）との関係」へとつなげている」と評価し、紹介している。その上でアウトリーチや芸術の公共性の観点から「限界芸術論」を読み直すことの必要性を示唆している。

1.3 鶴見俊輔「限界芸術論」

鶴見は柳田（2013=1941）の「日本の祭」より、総合的限界芸術の形として祭をとりあげ、さらに、柳宗悦、宮沢賢治の思想をもとに、生活に根差し生活の中にある芸術、限界芸術（marginal art）を論じている。

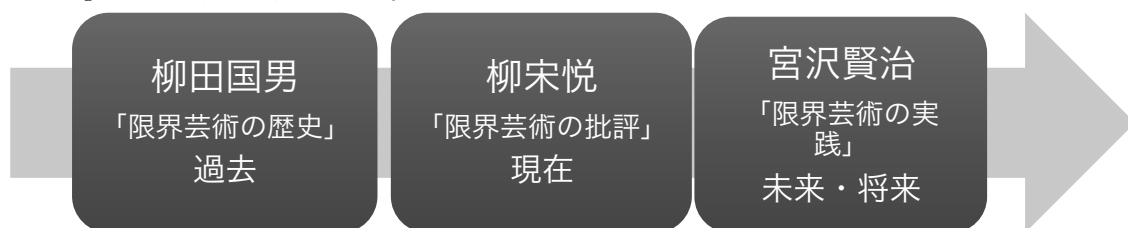


図1: 限界芸術論における論立て(鶴見(1999)をもとに筆者作成)

鶴見（1999）は図2のように芸術を3つに分類している。

舞台芸術やハイアートと呼ばれるようなプロがプロのためにつくる純粋芸術、歌謡曲やマンガのようにプロが一般大衆のためにつくる大衆芸術、大衆の中にある限界芸術と3つにわけ、生活に根ざし、生活の中にある限界芸術を見直すべきであり、今を肯定的に生きようとする視点を重視している。

純粋芸術と大衆芸術の分裂は2500年前のギリシャにおける専門的芸術家^{注1)}の誕生と20世紀に入ってからマス・コミュニケーションの手段の発達、民主主義的政治・経済制度の世界的規模における成立により起きたが、限界芸術の歴史はさらに古くアルタミラの壁画にさかのぼると鶴見（1990）は言う。さらに彼は芸術の根源は人間の歴史よりはるかに前からある遊びに発する限界芸術であるととらえ、純粋芸術、大衆芸術を生む力を持つも

のとしての限界芸術に着目している。

鶴見の考える芸術の3分類

- ・ 鶴見は限界芸術論の中で芸術を三つに分類している。

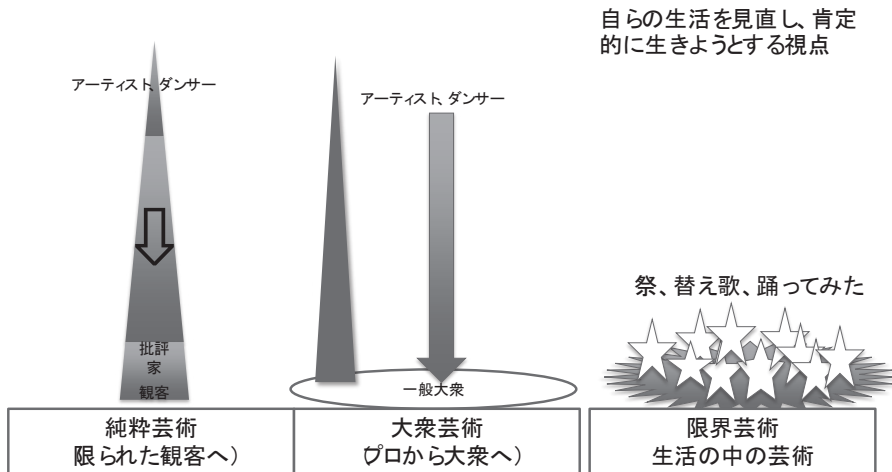


図 2: 鶴見(1990)の考える芸術の3分類

(鶴見(1999)を参照して筆者作成)

1.3.1 鶴見の考える祭と柳田の考える祭

鶴見(1999)は柳田(2013=1941)の以下の文章を取り上げている。木野(2017)で取り上げた守屋(1985)もほぼ同じ箇所を引用しているため、再掲しながら、両者の考える祭について考察してみたい。

日本の祭の最も重要な変わり目は何だったか。一言でいうと見物と称する群の発生、即ち祭りの参加者の中に、信仰を共にせざる人々、いわばただ審美的の立場から、この行事を観望するものの現れたことであろう。それが都会の生活を花やかにもすれば、我々の幼い日の記念を楽しくもしたとともに、神社を中核とした信仰の統一はやや毀れ、しまいには村に住みながらも祭りはただ眺めるものと、考えるような気風をも養ったのである。(柳田 2013=1941, pp42-43)

柳田(2013=1941)は観光客の集まるような大祭はすでにショーに近く(大衆芸術)、信仰とともにある小さな祭り(限界芸術)を守り復興する必要性を説いているが、鶴見(1999)はその姿勢に疑問を投げかけている。鶴見(1999, p37)は柳田の方法論はあくまで過去の限界芸術に対するアプローチであり適切な提案をしていないのではないかと、国民的信仰がすでに失われている現代において新しい小祭を作ることが義務ではないかと述べている。

柳田, 守屋, 鶴見と3人ともに指摘している「演じる者」と「みる者」の分離は木野(2017)で取り上げたカーニバルの消失とほぼ同じ経緯をたどっており, 興味深い。しかし鶴見(1999)は小さな祭を守るだけではなく, 「新しい小祭を作る」とまで述べており, 宗教や土地に囚われない, 新しいコミュニティを作り出していく必要性を見出していると考えられる。そしてそれは現代のコミュニティダンスにおいても課題となっている点であった。

1.3.2 柳宗悦と信仰心

限界芸術は, 芸術というよりは他の活動様式に属しており, 限界芸術について考えることは「政治・労働・家族生活・社会生活・教育・宗教との関係において芸術を考える方法をとる」(鶴見 1999, p38)という。柳宗悦は, その生き方全般を通して宗教観と芸術観の双方をあわせて追求していたのであり, その生き方こそが限界芸術であったと鶴見はとらえている。鶴見は近代日本思想大系で柳宗悦集を編纂し, 柳の人生を年表とともに解説している(柳, 鶴見, 1975)。

鶴見(1999, p45)は柳宗悦の民芸運動などに触れたうえで, 彼の限界芸術に向かう関心は, 宗教哲学に始まっていることを指摘している。柳は中世的信仰によって個我の意識を超え, 普遍的信仰を求めていく。このような宗教心と美意識とは, 日本の伝統の中に深く根ざすものと柳は考えていた(鶴見 1999, p48)という。実際に柳の信仰はキリスト教から中世的信仰から仏教へと変遷していく。西洋的な近代美学は人間が計画的につくるものに関心を集め人工の美を追求していた中で, 柳は自然の霊性を見出すウィリアム・ブレイクを紹介し, 東洋の心とメタファーをもって芸術を読み解こうとする。さらに民芸運動を推進し, 無名の陶工による日常に使われる雑器の中にある美を見出し, 日本民芸館を開館して, 日本の美を追求していった。

不完全なものに対する宗教的寛容や美的鑑賞, そして何でもないことを愛する精神は国民的哲学の伝統に根ざしていると鶴見(1999)は評価しつつも, 柳が京都下加茂で工芸家のギルドを作ろうとした試みの失敗を指摘している。鶴見(1999, p45)はそこで集団を束ねるには宗教的な信仰や道徳が必要で, もし今日集団的制作(ギルド)が成立するとすれば前近代的な思考と生活形態が存続する地方^{注2)}ではないかと示唆して, 「柳の限界芸術観はつねに柳の宗教観に支えられそれと構造的対応をなしている」ことを見出している。したがって, 鶴見(1999, p50)は柳があくまで宗教の中において「傍観的に実作への励ましを遠くから送る」批評の人と捉え, タイトルも「限界芸術の批評」として柳の活動をとらえているのである。

しかし, 柳が晩年に記した『美の法門』(1948, 鶴見の編纂した『柳宗悦集』(1975)に再収)では美醜の区別をこえたところにあるもう1つの美を指し示している。「煩惱即菩薩」「生死即涅槃」という言葉に表される「即」という文字に集約される不二の思想は, 一遍や木食の研究よりえられたもので, 日本の大衆思想ともつながっている。

柳がこのような考えに至ったのは1948年夏にであった以下の文章によるという。この文はその後柳の著作にたびたびとりあげられるようになる。

設え我仏を得ん
形色不同にして
好醜有らば

正覚を取らじ

もし私が仏になるとき、私の国の人たちの形や色が同じでなく、好きものと醜きもののものがあるなら私は仏になりませぬ。

(柳(1975)柳本人による訳。「大無量寿経」第四願 p 367)

この頃になると柳の視点は美醜の区別だけではなく、宗教的にも信不信、浄不浄の差もなく、自力の影をとどめなくなる。美は醜に対する相対的な価値のものではなく、無上のものであり、「永遠なるものと結ばれていなければならない」(柳 1975, p381)。それゆえ作者による恣意的な作はさけ、むしろ大量生産で作られたような物から直感を疑うことなく信じて美を選び続けてきた。「誰であろうと素晴らしい仕事は果たせる」(柳 1975, p381)とも述べており、鶴見(1999)の指摘する以上に宗教性が薄れているように思われる。

柳が民藝やギルドで試みたのは「中世の宗教に代わって近代の芸術が共同体を束ねる新たな原理になるのか」(三木, 2012, p83)ということではないだろうか。三木(2012, p88)は一つの宗教が共同体を構成する時代は終わり、個人が自由に生きるようになった今、私たちが限界芸術に求めることができるのは「疑似的で暫定的な共同体の仮構などではなく、生き方としての想像力を鍛え育む機能なのではないか」という。

宗教や地域共同体による拘束力がなくなっている現代のコミュニティダンスにおいても「生き方としての想像力を鍛え育む機能」は重要であろうと考えられる。そして芸術が「共同体を束ねる新たな原理」となっていくことがコミュニティダンスの目指すところではないだろうか。

1.3.3 宮沢賢治と限界芸術

鶴見は、限界芸術の実践者として宮沢賢治をあげている。宮沢賢治の『農民芸術概論綱要』(出版は宮沢の死後であるが1926年にこれに基づいた講義がなされている)や『修学旅行復命書』(1924)をもとに宮沢の限界芸術を取り上げる。

鶴見は賢治における芸術とは「それぞれの個人が、自分の本来の欲求に沿うて、状況を変革してゆく行為」(p71)と捉え、中でも賢治のつくった羅須地人協会は短い期間(鶴見は2年と述べているが1926-27年のおよそ7か月間)で終了してしまったものの、その芸術を作り上げる努力がもっとも明らかな形で表れているものとして紹介している。

宮沢(1926)^{注3)}の

まずもろともにかがやく宇宙の微塵となりて無方の空にちらばろう。

しかもわれらは各々感じ 各別各異に生きている。(A)

という言葉は、人はそのままあることだけですでに星として輝いている唯一無二の存在であることを示している。しかしながら一般的には「ベゴ石」「白象」「デクノボー」のように憎みや呪いから解放され、ただあることだけでは生きてはいけないため、それゆえの芸術活動がある。

「人生はそのまま芸術である。しかし宮沢は一挙手一投足がそのまま芸術とは立たなかったようで、行為として芸術が高まっていくものでなければならなかったらしい」と鶴見(1999, p80)は指摘する。しかしながら宮沢の宇宙からの視点は「自分の人生もまた芸術作品」というべき立ち位置にある。

宮沢(1926)^{注4)}は言う。

世界がぜんたい幸福にならないうちは個人の幸福はあり得ない

自我の意識は個人から集団的社会宇宙へと次第に進化する ^(B)

この方向は古い聖者の踏みまた教えた道ではないか

新たな時代は世界が一の意識になり生物となる方向にある

正しく強く生きるとは銀河系を自らの中に意識してこれに応じて行くことである

われらは世界のまことの幸福を索ねよう 求道すでに道である

近代までは個々人が別々に生きてきた。宮沢自身も下線部 (A) で述べているように、「各別各異に生きている」と捉えていた。しかし妹トシの死を経た宮沢の視点は、死後を含めすべての生命が繋がっているという視座に立ち、新しい道を見出している。

下線部 (B) にあるような集団的社会宇宙という考え方、すなわちこのすべての人、世界が繋がっているという視座は、意識が自己の外にあり、冷静にみるからこそ生まれてくる。この包括的な視点は前近代的な 1 つの真理を求め集合している宗教的共同体とはまた異なると考えられる。これまで取り上げてきた前近代、近代、現代社会と比較すると表 1 のようになる。

表 1: 宮沢の考える集団的社会宇宙

	前近代	近代	現代	宮沢の理想郷
政治	民族 領主	国 民 国 家 (Nation states) →戦争の世紀	脱国民国家への抵抗 →新たな政治意識醸 成の必要	
経済	Location	nationalism	Globalism(1990 年前 後～)	Ihatobo 当時貧しかった 現岩手県を理想 化したイメージ
社会 (公教育)	地縁共同体 家父長制社会	想像の共同体 ＜エリートと大衆＞社会	ノマド（遊牧-流動） 型 知識基盤型社会 →記号消費社会	成熟社会 羅須地人協会の 活動
自我	共同体の中にある 祭の時は自己が融 解する	個人の誕生	個人、しかしインタ ーネットで繋がって いる	<u>集団的社会宇宙</u>
舞踊	カーニバル、祭 共同体における民 衆による舞踊	カーニバルの管理 プロセニウム型劇場、職 業舞踊家の誕生	カーニバルの消失 祭の衰退 劇場舞踊の発展	限界芸術？ <u>誰人も皆芸術家</u>

(下線部は「農民芸術概論」(宮沢, 1926)より、木野が追記、木野(2017)、及び菊(2015)をもとに作成)

即ち宮沢の視点は現代を通り越し、さらに俯瞰した視点を持っている。代表作『銀河鉄道の夜』初期型第三次稿^{注5)}における学者が主人公ジョバンニに見せる宇宙のイメージ^{注6)}はまさしく「集団的社会宇宙」といえるだろう。手塚治虫(『火の鳥』など)などにも見られるが、非常に宗教的で、鶴見(1999)が指摘するように宮沢は聖者としてとらえられることもある。

しかし宮沢が単なる宗教家でないのは、自ら「修羅」であることを認め、もがき続ける生き方を選んでいること、そしてそのための方法として限界芸術が表れているというところにある。宮沢は当然限界芸術という言葉を知らない。しかし『農民芸術概論』(1926)に描かれている「誰人も皆芸術家たる感受をなせ」という言葉は鶴見のいう限界芸術に一致

していると考えられる。また、自分だけが特別なのではなく、すべての人が等しくそのような存在であると捉え、それを知らせ、広めるための実践の場として羅須地人協会があった。その存在のあり方はリーダーではない。現代でいえばファシリテーターに相当する立場を目指したともいえよう。

1.3.4 柳田、柳、宮沢三者の限界芸術を見返す

この3者の共通項として宗教の影響が大きいことを一つ指摘したい。柳田の取り上げた祭は日本の宗教観の表れであり、柳の芸術もまたその信仰心の変容と密接に結びついていた。宮沢は浄土真宗の家に生まれ、日蓮宗国柱会の影響を受けていただけではなく、作品内にもキリスト教など様々な宗教のモチーフが表れている。しかしながら、柳や宮沢は宗教の影響を受けつつも、その先に芸術（鶴見は限界芸術という）を見出している。

鶴見（1999, p38）は、限界芸術について考えることは「政治・労働・家族生活・社会生活・教育・宗教との関係において芸術を考える方法をとる」ことだと述べており、中でも宗教の要素に着目していた。しかし、彼は柳田の項で祭りの衰退、柳の項で集団的制作（ギルド）の試みの失敗を指摘するように、近現代の都市において宗教的共同体は成り立たない現実をも冷静に認識している。

柳の項で取り上げた三木（2012）の疑問を再び取り上げてみよう。「中世の宗教に代わって近代の芸術が共同体を束ねる新たな原理になるのか」という問いである。近代ではなく現代の、あるいは将来の芸術が、新しい共同体を作るという可能性を探る必要があるのではないだろうか。

生きることの意味、目的が失われつつある昨今、コミュニティダンスは限界芸術のひとつのジャンルとして、現代に生きる人々の共同体を生み出す可能性をもつのではないかと考えられるからだ。

平田（2013）は宮沢の『農民芸術概論綱要』をもとに現代に合わせ「市民芸術概論綱要」という言葉を作り、従来の地域に密着した強固な共同体ではなく、芸術・文化やスポーツを介し「誰かが誰かを知っている緩やかな共同体」が生まれつつあることを述べている。そこに今後のコミュニティダンスの目指すべきコミュニティがあるのではないだろうか。

1.3.5 「限界芸術再説」より鶴見の限界芸術を考察する

鶴見（1999）は「芸術の発展」の最後をこのように締めている。

次にマス・コミュニケーションと限界芸術、サークルと限界芸術、日本の伝統と限界芸術の3章を書く予定だったがこれ以上書けなくなった。（p87）

つまり、彼の限界芸術論は未完のままとなっている。この後どのように続けるはずだったのかは明らかではない。また、現代の状況に合わせた「限界芸術論」を書かないのかという質問がだされても、「いつ死ぬかわからないから」と話しそのままだがらかしている（福住廉との対談、福住 2008, p80）。

中世は宗教が中心となって地縁共同体を成り立たせていた。祭やカーニバルは日常を飛躍した特別な「カオス」を体験する場であり、その楽しさゆえに地縁共同体はより一層強力なものとなっていた。

近代に入り、個人が確立し、祭やカーニバルは危険であるとして制限、管理されるよう

になっていった。共同体が成り立たず、死に対する不安や孤独感がうまれ、宗教の果たす役割は増大した。国民国家が成立し、帝国主義に代表される「拡大」政策がとられるようになる。

現代に入っても1970年代までは高度経済成長を続け、思想上はいかに成長していくかということが求められていた。そんな中鶴見は「限界芸術」の原型ともいべき月刊思想誌「思想の科学」を1946年に姉である鶴見和子とともに起こしている。市井(1975)は鶴見が既に1950年には新しい哲学の設計図として大衆芸術を含めた“ひとびとの哲学”が必要と捉えていたことを指摘している。先見の明といえよう。さらに市井(1975)は1946年の最初の著述と1970年の哲学観を比較して、後者に専門的哲学がふつうの人々(職業的に哲学者ではない人)の思想の総体に劣るとまで言う強い主張を見出している。鶴見は日本での生活をへて、“ひとびとの哲学”，日常生活に根ざした哲学を模索しつづけていた。その流れの中で1960年「限界芸術」の概念が現れる論文『芸術の発展』は書かれているのである。

鶴見(1969)は、当時現れていたヒッピーやビート族を「自分はこう生きたいんだ、政府がどんな生活押し付けても、それは自分の好きなことではないと拒絶する姿勢を、限界芸術という仕方では表現する」生き方として認めている。また、ゲーリー・スナイダーの体験をもとに、「宇宙のダンス」という言葉を用いて以下のように述べている。

空が笑いかけているような感じ、牛も馬も友達だと感じる一体感のなかに、生きていくことの秘密がある。そして宇宙のダンスに我々が参加することのなかに喜びがあり、自分が個として滅びることが別になんでもなくなってくる。それが生きていくことの目的ではないか。科学技術は確かに重大だが、その目的のために、奉仕することの方が重大だという考え方です(鶴見, 1969, p77)。

自分がデザインしたように生きるというのは、単に自分の個性を主張するというような19世紀的な意味ではなくて、個性というのも大したことはないという立場をとる。宇宙のダンスに参加する仕方が問題で、自分は個として生きているけれど、それが滅びたってそれが何だ、キリスト教であっても、仏教、ヒンズー教、アメリカインド人でも何でもかまわないんだ、とにかく近代の文明によって形成された、個に対して執着する悪から一切離れていく(鶴見, 1969, p78)

鶴見は「全人類に共通な一つの真理を信じて生きていく生き方」(例として鶴見は創価学会、ソビエト・中国の共産党、アメリカの資本主義を挙げている)とは違うと明言している。この考え方は宮沢のいう「集団的社会宇宙」に非常に近いものではないだろうか。

さらに鶴見(1969, p90)はデモに参加する行為も限界芸術であるとし、自分が自分らしく、人間らしく生きることが根本の問題だと述べている。

これらを通してみると、鶴見の限界芸術は、柳や宮沢と同じく、あるいはそれ以上に生きることそのものへの姿勢を問うものであり、宗教も個性をも飛び越えてそのまま生きること、そのまま「宇宙のダンス」に参加するというものであったと理解することができる。そして「宇宙のダンス」への参加は、限界芸術という仕方では自分がデザインしたように生

き、表現していくことである。ヒッピーもデモも全てが「宇宙のダンス」となりうる。この1969年の講義には1960年から69年にかけての時代の変化にあわせた鶴見自身の熟考が表れており、その論に確信を得ていった様子が市井（1975）の指摘する1946年から1970年にかけての哲学観の変化にも表れていると推測される。

2. コミュニティダンスに限界芸術論を援用する

コンテンポラリーダンスは現代性を追求した結果、個人の創造性を引き出すことや、多様性を重視している。新しい身体を、表現を模索していく性質から、プロか大衆かという垣根はなくなっていく、実際に現在プロフェッショナルの作品として舞台上で上演されている作品にもダンサーではない人が舞台に上がること^{注7)}が既に起きている。コミュニティダンスが注目されるようになったのは、これまで見てきた背景とともに、このような舞台芸術の質の変化も影響している。

ここではコミュニティダンスの概念に鶴見の「限界芸術論」を援用し、分析を行う。

【コミュニティダンスの概念の再構成】

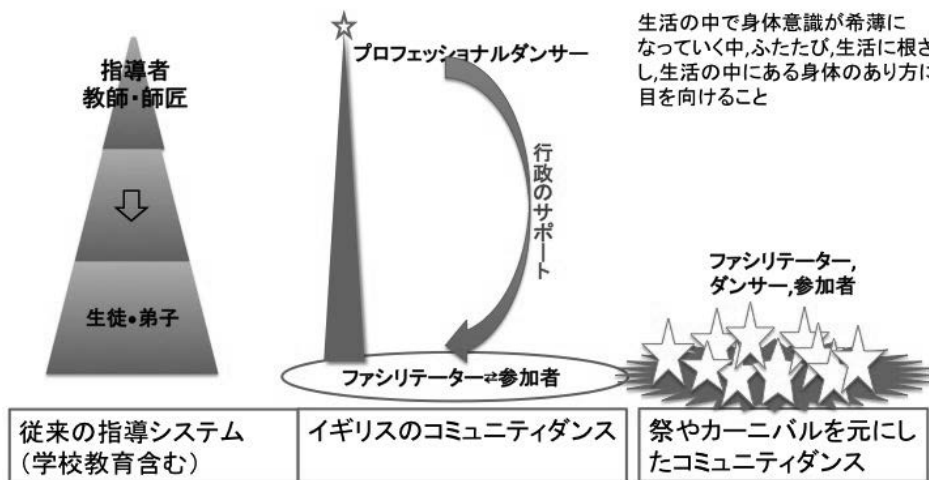


図 3: コミュニティダンスの概念図

（図2で取り上げた鶴見の考える芸術の3分類をもとに筆者作成）

図3左に示したように従来、ダンスは学校教育や徒弟制度の中で、指導者や教師、師匠が生徒や弟子に対し指導するものであった。ヒエラルキーが存在し、指導者の価値観の浸透をトップダウンで目指してきた。現在でもクラシックバレエにおけるダンサー育成システムはこの形であり、幼少期からの厳しい訓練のもと、選び抜かれたダンサーが形成される。これらの教育システムは短期間で一定の技術を習得するのに適している。クラシックバレエにおいてはこのシステムで技術習得がなされるだけでなく、体型や技術等も含め厳しい選抜がなされる。そこで選抜される基準は指導者の価値観であり、一方でその指導

者の持つ枠を超えることは難しくなる。ある種のアカデミズムであり、少なくともその価値基準の中で多くのエリートと言われる優秀なダンサーを育てることができる。これはスポーツにおいても同様にいえるだろう。^{注8)}

図3中のようにイギリスのコミュニティダンスでは、この舞台芸術のトップレベルであるプロフェッショナルダンサーや振付家がファシリテーターという名称で参加者と同じポジションにたち、作品づくりに携わるという形がみられた。参加者の表現力を引き出し、導きながら作品制作を行い、最終的に「みせる」作品を制作する。しかしながら参加者はプロの身体性にあこがれるので、カリスマ性のあるファシリテーターの存在なしには継続しづらく、すべてのケースではないものの基本的に行政による経済的サポートが不可欠となってくる。したがって、サポートがなくなると自立しえないグループも出てくるという問題点が木野(2016)で明らかになった。しかし、同論文内の事例報告で述べたように、長い年月をかけながら、グループ内からファシリテーターを目指し勉強するものが出始めるなどの新しい可能性が見えかけているグループもあることを追記しておかなければならない。

図3右のように、鶴見の「限界芸術論」をふまえると祭を土台とすることで、ファシリテーター、ダンサー、参加者すべてが並列の関係性になり、それぞれの表現性を模索していくことができるのではないかと考えられた。おそらくそれぞれの土地にある祭や伝統芸能を謙虚な姿勢で学ばせていただく等の形をとることで、ファシリテーターからのみのリードとなることを避けることも可能になるだろう。さらに複合的な総合芸術へと視野を広げることで、これまでダンスに興味がなかった無関心層の参加を促すことになる可能性も出てくると考えられる。

おそらくこれらの形態は舞台で発表する作品とは限らなくなり、インターネットの普及により映像や美術あるいは日常生活に現れることになるだろう。既に youtube を利用しての「踊ってみた」などの投稿にその事例は現れている。ダンスに「みせる」「みられる」喜びがあることを否定することはできないが、木野(2017)で見てきたように「みせる」ことにこだわりすぎるとダンスの持つ面白さを見失う可能性がある。発表が最終目標ではなく、そこに向かう過程での語らい(コミュニケーション)が重視されるようになり、発表にこだわらなくなっていくことが好ましい^{注9)}。

純粋に楽しいから踊るというその原点の中にこそダンスの持つ力がある。中世以来様々な禁止令が発令され、身分差別が行われてもダンスがなくなることはなかった。宗教や地域共同体はなくなった現代においても、このような民衆のダンスの持つ力により平田(2013)のいう芸術・文化による新たなコミュニティが形成されていくのではないだろうかと考えられる。生活の中で身体意識が希薄になっていく中、ふたたび、生活に根ざし、生活の中にある身体のあり方に目を向けること、それが今後のコミュニティダンスのプロモーションにつながっていくのではないかと考えられるのだ。

3. 本研究の結論

木野(2016, 2017, 及び本論文)の目的は、日本とイギリスにおけるコミュニティダンスの広まりと問題点を見出した上で、歴史的原点から基本概念の異同を明らかにすること

であった。その上で日本におけるコミュニティダンスのプロモーションの在り方を模索することを試みた。

そのため、これまで重ねてきた文献調査と参与観察により、現状と歴史的原点を以下のように分析した。

木野（2016）ではコミュニティダンスの現状をイギリスと日本の両方の側面から取り上げた。コミュニティダンスはイギリスを中心に「社会のためにダンスを生かす」視点で発展してきた文化政策の一つであり、今後もより一層広まっていくに違いない。イギリスにおいては移民問題などの社会問題解決のためにコミュニティダンスが行政の力により支援されている一方で、公的支援を受けなければ成り立たない現状が見出された。公的支援に頼るばかりでは、真のコミュニティづくりとはなりえないのではないだろうか。私たちは自立した継続性のあるコミュニティづくりを目指す必要があり、それは日本とイギリスに共通してある課題であることを見出すことができた。

木野（2017）ではコミュニティダンスの歴史的原点を検討するため、イギリスでは既になくなってしまったカーニバルと日本における祭の比較を行った。カーニバルの消失した背景には個人主義の確立に代表される近代化があり、国家や教会といった為政者の保護を受けることにより、民衆文化の持つ「カオス」の面白さが失われていったことが文献により明らかになった。イギリスではカーニバルとほぼ同時期に起きている共同体の消失ゆえに、コミュニティダンスが必要とされているのではないかと考えられた。一方で日本においては、多くの祭が消失の危機を迎えつつある^{注 10)}ものの、「花祭」のように「カオス」の面白さを今も伝承している祭が存在している。ここに日本とイギリスの歴史的背景の差異を見出すことができる。祭や民俗芸能といった日本に残る文化資産を見直すことで、日本独自のコミュニティダンスが見出される可能性が示唆された。

本論文では、鶴見（1999）の考える「限界芸術」がおそらく日本のコミュニティダンスの指針であり、基本概念となる可能性があることを述べた。コミュニティダンスは、発表が最終目標ではなく、そこに向かう過程での語らい（コミュニケーション）が重視されるようになり、自分がデザインしたように生き、表現していくこと、さらには宮沢賢治のいう「ベゴ石」「白象」「デクノボー」のようにただあることだけで「存在としての芸術」となっていくのではないだろうかと考えられた。このようなダンス概念の広がりには多様性を受け入れる世界イメージにも合致している。

これらの結果以下のことが明らかになった。宗教や地域共同体はなくなった現代においても、芸術は共同体を束ねる新たな原理となりうるであろう。コミュニティダンスは本来すべての人の持つダンスの力により、宗教や地域に捉われないコミュニティを形成する可能性を有している。しかし、ここでのいうコミュニティダンスの立ち位置は仮説で述べていた「コミュニティ形成のためにダンスを利用する」ものではないだろう。純粹に楽しいから踊るというその原点の中にこそダンスの持つ力があるのであって、中世以来様々な禁止令が発令され、身分差別が行われてもダンスがなくなることはなかったように、為政者からの振興のみに頼ってはいない真のプロモーションは成り立たない。限界芸術をもとにあえて概念づけるとすれば、生活の中にある身体のあり方に目を向け、存在し、生きることそのものに既にダンスは含まれているという視点が各人に必要であろう。このようにダンス概念を広げていき、様々な民俗芸能や祭に目をむけることによって、人々を巻き込んでい

くことがコミュニティダンスのプロモーションとして有効であり、今後のコミュニティダンスに必要なと考えられた。

4. 今後の課題

ダンスは有史以前より存在したと言われる。そこには踊る本能がある（本田，1995）以上に、言語を超えてつながる力がそこにあるからである。神を見出せなくなった現代において、私たちは「人はなぜ生きるのか」という問いと向き合いつづけている。芸術・文化活動は、長く社会的底辺層に集う芸術家達にとっての哲学であり、宗教でもあった。美とは何か、その問いは永遠に続き、だからこそ飽きる事はない。究極の遊びでもありダンスもまたその一つであった。そこには効果や報酬は必ずしも付随しないものではなかったか。なぜなら「遊び」だからである。

ホイジンガ(1973)は『ホモ・ルーデンス』において社会を整序する諸制度、諸学問、その大部分の淵源を遊びの精神に求め、最後に「真の文化は何らか遊びの内容をもたずには存続してゆくことができない。」(ホイジンガ, 1973, p426)とし、「すべて空なり」の言葉にあわせ「すべて遊びなり」という言葉でまとめている。カイヨワは全てを遊びに引き寄せていると批判するが、実に人生は「遊び」なのではないか。

宮沢(1926)は「巨きな人生劇場は時間の軸を移動して不滅の四次の芸術をなす」^{注11)}という。人生全体を一つの劇場として例えるこの視点は

「この世界はすべてこれ1つの舞台、人間は男女を問わずすべてこれ役者にすぎぬ。(原文ではAll the world's a stage, and all the men and women merely players.)」(シェークスピア1983, p75)に非常に近い。個にこだわりを持たなくなり、そのままを受け入れていくことができればより自由に生きていくことができるようになる。一生を通じてつくり出す芸術とは、世界を俯瞰する視点を持つために人類がつくりだした智慧であろう。演劇はギリシャ悲劇の時代から社会の縮図として調和と秩序を生み出すべくあり続けた。ダンスはバッコスを例に挙げるまでもなくその秩序を壊すエネルギーであった。それら全てをひっくるめて俯瞰する。

本研究を通じて、この「すべて遊びなり」「人生は一生を通じてつくり出す芸術」という視点は宗教や地域共同体はなくなった現代において、日英両国、そしておそらく全世界において必要とされる視点であり、コミュニティダンスはその一つの現れであると感じられた。鶴見・関川(2011)のいう「<ただの人>というあり方」のように「みせる」ことや作品の完成度、進化などにとらわれず、ただ自由に踊ること、ただそこにあることにちかえり、人生を俯瞰してみることで、私たちは国境も宗教も個性をまかるやかに超えていくことができるに違いないと考えられた。

しかしながら、本研究によってコミュニティダンスを含む芸術・文化による新たなコミュニティを作り出す可能性を見出すことはできたが、一生を通じてつくり出す芸術という視点をいかに一般へ広めていくかという具体的方法は明らかにすることができなかった。宮沢の羅須地人協会にしても宮沢の健康上の問題があったとはいえ、短期間の試みで終わっている。理想論に過ぎないのではないだろうかという疑念を払うことはできない。

筆者は2012年より『Amanogawaプロジェクト』^{注12)}という名称でボディワークとダイアログを元に映像制作を行うワークショッププロジェクトを開始し、これまで神奈川、札幌で

開催し、その経過をテキスト化、映像化しウェブ上にて公開している。このプロジェクトは東日本大震災をテーマとしており、自身の生活を見直し、ボディワークを共有しながら、各自が持つ考えを述ベシエしていくというものであるが、未だ鳥取では開催できていない。

鶴見の言う「新しい小祭」の例として筆者は2017年より「鳥取夏至祭」^{注13)}と称する即興ダンスと即興音楽に着目した祭を開催してみることにした。即興^{注14)}というジャンルにおいてはプロ、アマの垣根がなくなり、一人の人として「ただある」「ともに同じときをすごす」こととなる。日本国内ではまだあまり知られていないこの即興というジャンルをいかに広げ知らせていくか、また、これらの具体的プロジェクトに継続性をもたせ、実践していくかが今後の課題である。

さらにコミュニティダンスの視点からみることで、学校体育におけるダンス授業のあり方も指導、教授する形ではなくファシリテートへとつないでいく必要があるのではないかと考えられた。本研究ではダンス教育、体育学教育の視点まで触れることはできなかったが、外部指導者やアーティスト派遣事業などを取り入れ、体育教員と協働することで「ひらいた学校」づくりにダンスの側面から関わるができるようになるのではないかと推測された。

本研究では国家による様々な禁止令、舞踊の制限の歴史は一部を取り上げるに留まった。ここについてはより一層の調査が必要であろう。さらに中世だけではなく現代においても、風営法の改正（2014）で明らかになったように、ダンスは性犯罪につながるなど悪いイメージ付けがなされ、制限がなされていた実態がある（磯辺, 2012; 松沢, 2012; 神庭, 2015）。永井(2015)によれば欧米でのクラブカルチャーの発生は 1970 年代にさかのぼるが当時の社会情勢の影響を多大に受けているという。イギリスではサッチャー首相による改革が行われたものの、失業者の増加、所得格差の拡大、中産階級以下の層の切り離しがあり、若い世代が何もできず、ふらふらしているような状態があったからこそ、クラブカルチャーはうまれたという。このクラブカルチャーの発生とコミュニティダンスの発生はほぼ同時期であり、これも一つのコミュニティダンスの形といえるのかもしれない。マイノリティとしての「言葉にならない声」が新しいダンスを生み出していく。民衆の中にあるダンスは社会情勢と密接に結びついており、近代以降の社会との関係性についても引き続き研究を続けたいと考えている。

最後になるが、木野（2016, 2017）及び本論文はいずれも修士論文「コミュニティダンスの歴史的原点と概念の再構成に関する研究—日英の現状からみたプロモーション再考のために—」（2016）に加筆、修正を加えている。これまで関わってきたダンス、教育、劇場関係者、そして言葉のいらない世界で暮らしていた一踊子を叱咤激励して下さった指導教官の菊幸一先生に感謝の言葉を述べたいと思う。

注

注1) 2500 年前頃まで遡ることができるギリシャ悲劇の多くは 2, 3 名の専門的芸術家（俳優）とコロスによって構成される。このコロスは一般ギリシャ市民（ただし成人男性に限られる）からくじ引きなどで選出され演じられていたという。

注2) 鳥取県の誇る吉田璋也の新作民藝運動はこの代表的実践例とも言える。

注3,4) 鶴見 (1999) にも引用されているが、全文は青空文庫に所蔵されており、そこからの引用。
ページなし。

注5) 「銀河鉄道の夜」はこれまで4種の稿が発行されており、ブルカニロ博士の存在は最終稿(第4次稿)では削除されている。この存在はセロの声と合わせて賢治そのものを示しているという説がある。現在この第3次稿はちくま文庫「宮沢賢治全集7」に収録されている他、宮沢賢治記念館発行「銀河鉄道の夜」においてその稿の変遷をたどることができる。

注6) 「その人は指を一本あげてしづかにおりました。するといきなりジョバンニは自分といふものがじぶんの考といふものが、汽車やその学者や天の川やみんないっしょにぽかっと光ってしんとなくなつてぽかっともってまたなくなつてそしてその一つがぽかともとあらゆる広い世界ががらんとひらけあらゆる歴史がそなはりすつと消えるともうがらんとしたただもうそれっきりになつてしまふのを見ました。だんだんそれが早くなつてまもなくすつかりものとのほりになりました。」(宮沢 1985「銀河鉄道の夜第三次稿」ちくま文庫版 p554-555) 大切なことは言葉ではなく光のようにそして闇のように一瞬にして伝わる。私自身もまたそのような経験を持ち、それゆえに他の表現方法ではなくダンスを選択していると自覚している。しかしながら、そのような感覚(思想)移入がどのようにして起こるのかはわかっていない。

注7) ビナ・パウシュの代表作『コンタクトホーフ』(1970)を高校生と65歳以上の地域住民に振付けた試み(映画『夢の教室』は高校生版を製作していく過程が描かれているドキュメンタリーである)がよく知られるが、他にもジェローム・ベル『ザ・ショー・マスト・ゴー・オン』(2001)(その地域の住民を15名ほどオーディションにより選出)、ジャン・クロード＝ガロッタ『トロア ジェネレーション』(2004)(カンパニーダンサーに振り付けた作品を子供と高齢者の2つのグループに振り付け3パターンを合わせて上演する)などをあげることができる。2015年早稲田大学演劇博物館にて開催された『Who dance? 振付のアクチュアリティ』展でも第3部で「誰もが踊る?」というタイトルのもと一般人を巻き込む事例が紹介されている。

注8) 日本の伝統芸能の多くの場合は直接的な指導を行わず「型」を見せるのみで「真似をする」ことで自ら学ぶという形態を取っており、この構図には当てはまらない。この伝承の形により、弟子が師を飛躍的に乗り越える可能性を有している。

注9) 既に筆者は『Amanogawa プロジェクト』という名称でボディワークとダイアログを元に映像制作を行うワークショッププロジェクトを開始している。これまで神奈川(2012)、札幌(2015)で開催し、その経過をテキスト化、映像化しウェブ上に公開している。

<http://amanogawa-project.jimdo.com>

注10) 沖縄県久高島イザイホーのように多くの祭が口伝で伝えられており、住人がいなくなると何百年と続いてきた祭祀も消えてしまう。映像記録などでは見えてこない祈りの原型が失われることは非常に残念である。

余談になるが、舞踊は上演と同時に消えてしまう。その時間芸術としての側面から、近年アーカイブプロジェクトが数多く起きている。散逸してしまう記録、映像、写真などをいかに集めるか、またその集めた資料をいかに生かすか。ただ集めておくだけでは蓄積に過ぎない。また単純に再現するだけでは今に生きる表現とはならない。現代の私たちの生活の中に引き寄せ、再構成していく必要があるだろう。

注11) 鶴見(1999, p81)も引用している。

注12) 注9参照

注 13) 鳥取夏至祭は 2017 年 6 月 23-25 日鳥取市中心市街地で開催される、まちなかにおけるサイトスペシフィックダンスの 1 例である。新たな賑わいを形成する総合芸術による地域活性の 1 つの形であり、これについてもまた報告を行いたい。<https://tottori-geshisai.jimdo.com>

注 14) improvisation (インプロビゼーション)。楽譜や振付といった決まり事に頼らず、その場で感じることをもとに作り出していく手法。空間、相手などにより多様に変化しうる。ダンスに限らず、音楽、美術、演劇など多くの芸術活動の創作の基礎ともなる。

文献

福住 廉 (2008) 今日の限界芸術 BankART1929, 横浜

平田オリザ (2013) 新しい広場をつくるー市民芸術概論綱要, 岩波書店, 東京

比嘉康雄 (2000) 日本人の魂の原郷沖縄久高島, 集英社

ホイジンガ (1973) 高橋英夫訳 ホモ・ルーデンス, 中央公論新社

本田 郁子, 薫大和 (1995) 人はなぜおどるのか 踊りがむすぶ人と心, ポプラ社

市井 三郎 (昭和 50, 1975) 解説: 鶴見修介著作集第 1 巻, 筑摩書房, 東京, pp469-478

磯辺涼編著 (2012) 踊ってはいけない国, 日本-風営法問題と過剰規制される社会 河出書房新社, 東京

JCDN (2010) コミュニティダンスのすすめ, JCDN, 京都

神庭亮介 (2015) ルポ風営法改正-踊れる国のつくりかた, 河出書房新社

菊幸一 (2014) 体育カリキュラムの現代化と脱政治化の論理, 体育科教育学研究, Vol. 30, No. 2 pp81-88

木野彩子 (2016) コミュニティダンスの日英の現状からみたプロモーション再考, 鳥取大学地域学論集 13(1), p109-129

木野彩子 (2017) コミュニティダンスの歴史的原点を求めてーカーニバルと祭における「カオス」の持つ面白さ, 鳥取大学地域学論集 13(3), p129-147

小暮宣雄 (2007) 「限界芸術」領域におけるアートマネジメント理論の構築とその実践アートマネジメント研究 / 日本アートマネジメント学会編集委員会 編, 8, pp47-57

松沢 呉一 (2012) 「ダンス」はどう規制されてきたかー風営法ができるまで: 踊ってはいけない国, 日本-風営法問題と過剰規制される社会, 河出書房新社, pp193-225

三木 順子 (2012) 芸術における周縁的なものと人間の生: 「限界芸術」の概念を手がかりに, デザイン理論 / 意匠学会 編, 61, pp77-90

宮沢賢治 (1926) 農民芸術概論綱要, 青空文庫

宮沢賢治 (1924) 修学旅行復命書, 青空文庫

宮沢賢治 (1985) 銀河鉄道の夜第三次稿, 第四次稿 宮沢賢治全集 7, 筑摩書房, 東京

文部科学省 (2013) 表現運動系及びダンス指導の手引, 東洋館出版社

永井良和 (2015) 定本風俗営業取締りー風営法と性・ダンス・カジノを規制するこの国のありかた 河出書房新社

ロジェ・カイヨワ (1990) 多田道太郎訳 遊びと人間 講談社, 東京

鶴見和子: 川田侃編 (1989) 内発的発展論, 東京大学出版会, 東京

鶴見俊輔 (1967) 限界芸術論, 勁草書房, 東京

鶴見俊輔 (1999=1967) 限界芸術論, 筑摩書房, 東京

鶴見俊輔 (1969) 限界芸術論再説, 現代デザイン講座 4 デザインの領域, 風土社, pp53-90

鶴見俊輔 (1973) 解説: 近代日本思想大系 24 柳宗悦集, 筑摩書房, 東京, pp425-439

鶴見俊輔・重松清 (2010) ぼくはこう生きている きみはどうか, 潮出版社

鶴見俊輔・関川夏央 (2011) 思想家鶴見俊輔の肉声 日本人は何を捨ててきたのか, 筑摩書房, 東京

ウィリアム・シェークスピア (1983) お気に召すまま 小田島雄志訳, 白水社

柳田国男 (2013=1953) 日本の祭, 角川書店, 東京

柳宗悦 (1975=1948): 美の法門, 近代日本思想大系 24 柳宗悦集, pp367-381, 筑摩書房, 東京

山崎正和 (2011) 世界文明史の試み 神話と舞踊, 中央公論新社, 東京

吉田達 (2012) 鶴見俊輔の「限界芸術」概念をめぐって-鶴見俊輔論のための素描, 中央大学論集 33 号 pp21-34

「2017 年 6 月 2 日受付, 2017 年 6 月 22 日受理」